

東洋大学学術情報リポジトリ Toyo University Repository for Academic Resources

安藤元雄の詩について

著者	福田 拓也
著者別名	Takuya FUKUDA
雑誌名	東洋法学
巻	64
号	2
ページ	98(1)-87(12)
発行年	2021-01
URL	http://doi.org/10.34428/00012203



《論 說》

安藤元雄の詩について

福 田 拓 也

本論は詩人・安藤元雄（一九三四年―）の一九五七年の詩集『秋の鎮魂』に始まる詩業を二〇一九年に刊行された『安藤元雄詩集集成』を読みつつ跡付けることを目的としている。^{〔1〕}ここでは、六十年にわたる安藤の詩業を外部への越境への希求、二重化、そして無限から有限への移行という三つの問題系のもとに検討して行きたい。

I. 外部へ

安藤元雄の詩業は壁に行き着くところから始まる。その壁はしかし壁の向こうを夢見させる言語であり、詩である。第一詩集『秋の鎮魂』（一九五七年）の「初秋」（一五頁）という散文詩にあるように、壁はここにはない海を不在であるものとして現われさせる言語である。立原道造の「のちのおもひに」の影響を受けつつ、最初期の安藤はものを不在であるものとして出現させる言語の働きを浮き彫りにしている。

最初期の「初秋」に現われるここにはない海は安藤の詩にあつてしばしば外部としての海、闇、顔、目などとして出現することになる。安藤の詩はそこでこのような外部、別の場所の探求という形を取ることが多くなるが、しか

しこの探求は外部を目指すことのためらいや外部を隠すことと切り離せない。ものを不在であるものとして現われさせると言う言語の性格は実は安藤自身の詩の特性でもあったことになる。

やはり第一詩集『秋の鎮魂』の「黒い目」(二二―二五頁)という散文詩には、初期安藤のトラウマ的な外部経験と外部を隠そうとする「原抑圧」的な仕草、そしてこの恐ろしくもあり魅力的でもある膨張する闇としての外部の接近を何度でも繰り返そうとする反復強迫的傾向が語られている。「黒い目」は安藤の詩行の本質的部分を予見している。例えば、『この街のほろびるとき』(一九八六年)の「真昼の壺」Ⅱ(二一〇―二二四頁)に出て来る「闇の底」や同じ『この街のほろびるとき』の「海の顔」(二二五―二二七頁)の壁であり海であり顔であるようなものは「黒い目」の延長上に現れて来ると言えるだろう。

同様に『秋の鎮魂』の「血の日没」(三二―三三頁)という詩は、詩人の「ためらい」と外部の探求(「鳥たち」と外部(「防風林よりも背の高い海」)のあり方を見事に形象化している。ここで詩人による外部の探求を形象化している「鳥たち」は「触れることのできない空の奥」にまで至る。それに対して詩人を複数化しつつ表象する「僕ら」は、盲目状態のまま外部に達することのないまま自分たちの居場所で死に果てる。これも安藤元雄の詩に親しい本質的なテーマだ。

同様のことが『船と その歌』(一九七二年)の「顔」(八〇―八二頁)にも言える。ここでも「距離の突き当たりにあるもう一つの距離」という外部を夢見る詩人がおり、しかもその詩人は「盲目のままここに残り／消え去ること」(八一頁)に運命付けられているかのようだ。

『この街のほろびるとき』(一九八六年)の「真昼の壺」Ⅰでは、壺という居場所の中にいる詩人が外部を見ることのないまま消滅することが書かれている(「青空の底知れぬ痙攣には目をつぶったまま」、二一〇頁)。「真昼の

壺」IIでは、外部の闇が内部の光によって見えなくなっているということが「一人の老いた盲目の修道士」の口を借りて語られる(二二二～二二三頁)。

同じ『この街のほろびるとき』の「海の顔」にも壁であり風であり顔であり闇であるような何かが外部として現れる(二一五～二一七頁)。

II. 二重化

1. 空間の二重化、身体の二重化

ここにありながら外部を夢想するとは、ことと外部に空間が二重化することを意味する。そして、空間の二重化は安藤元雄にあつてはしばしば同時に私の身体の二重化をも意味する。

『船と その歌』の「帰郷」にあつては、人間の体が海を蔵していることが前提されている。「走れ／走りながら投げろ／投げ捨てろ／海を 君の背後へ／できるだけ遠くへ／それが 坂道の向うで／なるべくだっぴろくひろがるように」(九二頁)、「どうせ海はもう おまえの眼の中で／いつまでも脈打たせておくべきではない／それは途方もないにがい水のひろがりとなって／おまえの背後の 閉ざして来る闇の中へ／音もなく横たわるようにすべきだ」(九三～九四頁)。海はこの詩において人体の蔵するものでありながら人間の外に広がるものでもあり得るものとして示されている。それと同時に、人間の体は海を蔵するものでありつつ広大な空間の中で海と併存するものであることが示されている。

詩集『水の中の歳月』(一九八〇年)中の「水の中の歳月」は水の中にいる「私」を書くが、詩の最後に至って、その水が「私」の体から滲み出したことが示される。「考えようによつては、この水は最初から私を包んでい

たのではなく、むしろ長い間に少しずつ私の体から滲み出したものかも知れない。だとすれば、私は私の中に浮いているとも言えるし、私は私の中に沈んでいるとも言える」（二二三頁）。このように、水に満たされた空間が二重化すると同時に「私」もまた水の中に包み込まれる「私」と水に満たされた広大な空間を包み込む「私」とに二重化する。

二〇一五年の詩集『樹下』にあつては、雨に降り込められる空間の中にいるはずの「私」のうちにも雨が降り込め（「広い野を降りこめ／私の中にも降りこめる 雨」、五一六頁）、「私」の体の内部が水で満たされ（「私の内側が水に満ちる／皮膚のすぐ下にまでみなぎって／手や足の指先にまで行きわたり／目や鼻や耳にもあふれ／少しでも体を動かせば たぶたぶと揺れてやまない 水／無辺の水／／奇妙なことさ この私に／これほどの容量があつたとは」、五一七頁）、空間と「私」の体が私を包む水浸しの空間と私の体の中の水浸しの空間とに二重化する。

このような空間と身体の同時的二重化はパスカル的なものであるとも言える。「空間によって、宇宙は私を包み込み、一個の点のように私を飲み込む。思考によって、私は宇宙を包み込んで理解する」⁽²⁾。フランス文学者でもある安藤元雄が当然のごとくパスカルの思考を踏まえていることは十分に考えられる。

とはいえ、このような二重化は単なる知的操作によるものではなく抒情でもある知的操作によって可能になるものだろう。シュペルヴィエルの詩について語りつつ、安藤元雄は「知的操作そのものが抒情になり得る」と言い、「宇宙的な大きさのものが一人の詩人の内面に収まるのはこの操作のため」であると指摘する。⁽³⁾『フーガの技法』において安藤はやはりシュペルヴィエルの詩について「この宇宙に生をうけた人間の存在の心細さと、想像力によるその心細さの克服とを歌いこめた」と指摘する。⁽⁴⁾安藤はまたシュペルヴィエルの「夢想の源泉と言うべき場所」について次のように書く。「それはほかならぬ詩人自身の肉体、閉ざされた容器のように彼の意識をその中に住まわ

せながら、同時に生命の源泉たる心臓を秘めている空間であり、しかもその空間は、知覚をひろげることによってではなく逆に目を閉じることによって、かえって宇宙全体の大きさにまでひろがる⁽⁵⁾ことができる」。このように書きながら安藤はまさに自身の詩における空間と身体の二重化について語っているのではないだろうか。

パスカル、シュペルヴィエルと並んで安藤元雄の詩における空間と身体の二重化に影響を与え得た詩人として立原道造が挙げられる。「あこがれの詩法」というエッセーにおいて安藤は立原における「ここにはないもの」へのあこがれ⁽⁶⁾を指摘するが、安藤の詩に現われる外部への志向もまた「ここにはないもの」へのあこがれ⁽⁶⁾と見えるものであり、そこに立原の影響を認めることができるだろう。また安藤は立原の「盛岡ノート」と「長崎ノート」について、「彼の生がどれほど徹底的に二重化されていたか」を指摘し、次のように書く。「同行していない愛人への執拗な語りかけという形を通じて、彼は煤だらけの夜汽車に揺られている自分を絶えず別の世界へと投げ続け、投げることによって夜汽車の固い座席の上にいるみじめな病み衰えた肉体に意味を与え続けようとする。〔……〕彼にとつては、喋るためにはそのお喋りの相手が目の前にいえないことが決定的に必要なだった⁽⁷⁾しか思えない。なぜなら、そのお喋りはまさに彼自身のための行為であり、彼自身を二重化することによる自己の存在の証明だったからである」⁽⁷⁾。

2. 「木彫りの人形」——身体の二重化の一形態

私の身体の二重化の特殊な一形態として樹木に背中で貼り付いている「木彫りの人形」の形象がある。パスカル的方法によって、私の思考によって包含された宇宙の中に私はその宇宙の微細な一構成要素として現れるのである。「そうだ もう少し／もう少し近づけばおれの目にも見えるだろう／あの樹の 一番下の枝のあたりに／背中

で貼りついて／黙って晒されている木彫りの人形が／聖なる巢箱が」（一三五頁）。この「聖なる巢箱」でもある「木彫りの人形」のうちに磔刑にされたイエスのイメージを読み取るべきだろうか。一九八〇年の詩集『水の中の歳月』に現れるこのイメージはほとんどそのまま、ただし磔刑にされたイエスというよりは彩色のはげ落ちた仏像的な色彩を強めつつ、二〇一五年の『樹下』に再び現れる。「彩色が剥げ落ちて／虫に食われ 穴だらけになった木彫りの／氏素性も知れぬ 人の形をした像のように／雨ざらしのまま私はたたずみ／黙ったまま私の内側にいる」（四九八頁）。

3. 「私」の反省的二重化——顔、鏡

「海の顔」という詩にあつては、押し寄せる海であり壁であり顔であるものの水平的運動に井戸へ落ちるという垂直的な運動が交錯している。安藤元雄にあつて井戸が詩人であることを思えば、井戸へ落ちるということはまさに詩人が自身のうちへと落ちて行くことであると言える（「私は私自身の目の中へ落ちて行く」、一二六頁）。この自身のうちへの立ち返りは、押し寄せてくる顔もまた詩人自身の顔ではないかと思わせるものをもっている。『船と その歌』所収の「顔」に現われる顔もそれが「死んだ鏡の奥」に浮かぶことからすると、詩人自身の顔であると考えることができるかもしれない。「この額縁に張りつめた 死んだ鏡の奥／距離の突き当たりにあるもう一つの距離の／その底に天体に似て浮かんだ顔の／かすかな唇の端の反りだけを 記憶にとどめ」（八二頁）。『水の中の歳月』の「紫陽花」は次のように始まる。「壁に蔦／蔦の中に顔がある／生半可な詩句を噛み殺し／わき目もふらずに歩いて行く／若い男を／蔦の蔭から壁が見ている」（一四三頁）。この顔は「たぶんおれの顔／蔦の中にあつた顔だろう」（一四四頁）ということになる。つまり外部に現われる顔は自分の顔であり得ることになり、そうで

ある以上、外部は内部、あるいは外部を夢見る詩人の視線自体に過ぎないのかもしれない。

『この街のほろびるとき』の「だまし絵」という詩には詩的行為についてのふたつのヴィジョンが書かれている。ひとつは、壁を前にして外部を夢見る詩人の視線。「壁に描いただまし絵の窓の中に／あざやかな青い木立があるいは／誰もいないまま陽ばかりが照りつける砂地を／眺めあかして死ぬ人もあるかもしれない」(二〇五頁)。もうひとつは、だまし絵の中に詩人が見えていると思った外部は実は詩人自身の鏡像にすぎないということ。壁は実は鏡にすぎない。「壁に描いただまし絵の窓の中から／薄闇の立ちこめる広場に それとも／向いの家の変哲もない羽目板に／瞳を投げたまま生きながらえる人もあるかも知れぬ」(二〇五頁)。「だまし絵」の最後の行に至って、窓の中から眺める人が「おれ」であることが明かされる。「そして人々はだまし絵を見つめるように／窓の向うから 朝夕の通りすがりにおれの目を覗きこむ」(二〇七頁)。

目指すべき外部は内部に過ぎない、詩人の居場所であるこちら側に過ぎないという事態は、『水の中の歳月』の「渚へ」や『わがノルマンディー』の「越境」に語られている。「渚へ」では、壁として機能する砂山を越えたところに現われる海はやはり壁として出現する(一三六頁)。「越境」では居場所としての放置された客車の中にあらながら、越境を夢見つつも国境を越えてもやはり別の国があるだけのことが語られる。つまり、外部が内部に過ぎないことが語られる(四四二頁)。

Ⅲ. あきらめ、あるいは無限から有限への移行

1. 『めぐりの歌』——有限なるものの回帰

『この街のほろびるとき』の「海辺の時」には、海辺に住みながら「ここではない別の海辺」(二二八頁)を夢想

しながらも海辺に行くことは断念しつつここで死んでいく「おれ」が現われる。また『夜の音』（一九八八年）の「予言者たちの冬」では、「井戸」が涸れたことが書かれ、自分の「部屋」に続ける詩人の姿が語られる。外部に到達することのあきらめが書かれている点でこの二篇は、一九九〇年の『めぐりの歌』の諸篇を予見するものであると言えよう。

『めぐりの歌』の「夏の終わり」という詩においては、外部へ越境するものとしての鳥も舟もやってこない。ここには外部へと赴くことのあきらめが書かれているようだ。「鳥は帰ってこない／もういい 二度と戻るな／傾いた海をいつまでもめぐっている／白い帆も黒い帆もまだ見えないが／もういい どんな舟もここへ立ち寄るな／……」／おれがここにいる間だけがおれの時間だ」（三九〇～三九一頁）。「庭のしずく」では、詩人はもはや外部を夢想せず、今ここにいる庭が詩の場所となっている。小さなものたちの死骸が花となることにより「めぐり」が回帰が果たされている（二七〇頁）。

『めぐりの歌』という詩集にあつては、外部の探求のあきらめとともに詩人の今いる居場所が立ち返って来る。これは、ボードレールにおける無限から有限への移行に対応している。例えば『悪の華』の「高みへ」という詩にあつては、「精神」が「太陽のかなた」へ、「エーテルのかなたへ」、「底なしの無限の空」に舞い上がる運動が書かれている。ところが、このような無限への運動は有限的なものの回帰に帰着する。「苦しみの錬金術」では、「私」が「経帷子とまごう雲の中に／いとしい者の屍を見つけ出し、／そして、天の岸辺にいくつもの／大きな石棺をこしらえ上げる」ことになる。⁽⁸⁾「夜の空にもひとしいものと」で始まる無題の詩においては、女性を通しての「青い無限のひろがり」の探求が突然「蛆虫の一団がしかばねに取り付く」動きに取って代わられる。⁽⁹⁾「パリの情景」に集められた諸篇はこのような回帰した有限なるものとしてのパリの街を書いている。ヘーゲルが指摘したようにこ

のように回帰した有限なるものはそれが空しいものである限りにおいて無限なるものを含んでいる。ボードレールのパリも、それが「白鳥」にあるように変化するはかないものとして現われている限りにおいて、また、それが老人や老婆などを通して語られている限りにおいて、無限でもある有限であると言える。

そして、安藤元雄の『めぐりの歌』についても全く同じことが言えそうだ。これらの詩篇が生成について、生成の果ての消滅について書かれている限りにおいて。「百年の帳尻」にあつては、生成が肯定されている。「物語には終わりが無い むかし喜んで聴きいった幼い女の子たちも／やがては大きくなり 別な歌にうつつをぬかし／私の声などは忘れるだろう／私の方は彼女らのひとつひとつのしぐさをいまでも思い出し／そのたびに ついっかかりとほえむのだが／人にはぶざまなうすら笑いとしか見えないだろう／だが物語は相変らずつぶやかれる それだけが／かつてそういう日々のあつたあかしだともいうかのように／そう 私のいたことをいつまでも憶えていてはいけないよ／忘れるんだ それが倅せというものさ／君らのではない 私の倅せ／忘れられることの倅せ／言葉と一緒に この中途半端な日々のことなども忘れておしまい」(三五二―三五三頁)。この詩は次の二行で終わる。「続けよう どうせ／一度始まったものは尽きることがないのだから」。

生成を肯定することにより、絶えざる回帰、一種の永劫回帰が実現する。「千年の帳尻」は、そのような回帰に関わる。

この詩集では、外部を目指すことなく、ここにいながら今ここに生成途上にあるものが書かれている。その結果、詩的とは言えない日常的な会話がそのまま現われることになる。詩でないものを詩として扱ふこのような操作には一種のロマン主義的アイロニーが認められる。「今日はこれで失礼します さぞお疲れでしょう／またいつかお目にかかります」(「百年の帳尻」、三四九―三五〇頁)、「暗いなあ 生は そして死も と／誰かが歌っていた

ような気がするが」(「冬の蛹」、三五七頁)、「おじちゃん 好き」と(「飛ばない風」、三五七頁)。

2. 『樹下』——生成、永劫回帰

二〇一五年の『樹下』でも外部へと越境することはもはや放棄され、今ここという居場所に居続け、そのまま生成のままに死んで行くことのみが肯定されている。ここでは、詩人の居場所は樹の下という極めて狭い場所となっている。「樹の下にいて じっと動かず／樹のしたたらずしずくを浴び／樹の枝の下をすかして遙か遠くに目をやり／蔭のない 灼けただれた野を眺めては／いつの日かそんなところへ帰ることも／あるうかと 思ってみる／あそこでは きつと私は／一日とたたずに干からびて 血液も涸れ／二度と動けなくなるだろう／どうしてそこへ戻らなければならないのか／ひそかに心に決めて／もう帰らないつもりでそこを離れ／ここへ来てこうして坐り込んでいるのではなかったのか」(「五の章」、五二四―五二五頁)。この詩集でも「河」として形象化される生成がはつきりと肯定されている。「そう すべては流れて行く／ここにいる私も 野も／頭上を覆うこの枝葉も／樹も／同じ速度で絶え間なく流れ／運ばれ／やがて地の果てに没するさだめだ／そのゆるやかな移動に耐えて／流されることに慣れねばならぬ」(「三の章」、五〇五―五〇六頁)。

『樹下』でもまた永劫回帰が問題になっている。「そうして夜が来る 部厚い闇が／徐々に私の小屋を押し潰す／大きな魚の胎内に吞まれたような／星のない暗黒の中で／私はなおも移動を続けて／いつか 知らぬ境涯に投げ出され／すべてを劫初から辿り直さねばなくなるかも知れぬ」(五〇六頁)。

この詩行にあって、かつては目指すべき外部であった闇が既に「私」のいるここに実現されていることも指摘しておこう。ここでは外部が既に内部に実現していることがはっきりと示されている。「膝を曲げて坐った私の手の

下に／一つのこわばった足裏があるのを知り／私は闇の中でそのざらざらの皮膚を撫でる／しかし私の足裏は撫でられるのを感じない」（五〇八頁）、「闇の中では樹も見えず／葉の揺らぎも見えない／風があれば葉のそよぐ気配だけはするが／むしろそれは葉よりも風の音だろう／たとえば冬 樹が／ことごとく葉を失ったあとも／風は高らかに枝を鳴らす／闇の中で私はそれを聞き 風が遠くへ／私の思念の届くよりも遙か遠くへ／樹を運んで行こうとするのだと思ってみる」（五〇八～五〇九頁）。

安藤元雄の詩はまず外部を目指す冒険として始り、その企ては自身の身体と空間の二重化をもたらすものだった。しかし、外部への越境は結局内部に至るしかないということが、そしてヘーゲルやボードレールに比べると同様、無限への飛翔は有限へと至るしかないということが明らかに。その詩業の終盤に至って安藤元雄の詩は有限なるものの生成の肯定に到達する。とりわけこのような精神の軌跡において安藤元雄の詩は光を放ち続けるだろう。

註

- （1）本文中（ ）内の頁数はすべて『安藤元雄詩集集成』（水声社、二〇一九年）に差し向けるものである。
- （2）『パンセ』上、塩川徹也訳、岩波文庫、一三四頁
- （3）『洪水』第九号、二〇二二年一月、四七頁
- （4）『フーガの技法』、思潮社、二〇〇一年、一〇三頁
- （5）『フランス文学講座3 詩』、大修館書店、一九七九年、四二九頁
- （6）『フーガの技法』、五一頁

(7) 同、五二頁

(8) 『悪の華』、安藤元雄訳、集英社文庫、一九九一年、二〇五～二〇六頁。

(9) 同、七二頁。

—ふくだ たくや・東洋大学法学部教授—